

LIBROS

Martín Caparrós
ANTES QUE NADA

Peter Cole
POESÍA DE LA CÁBALA.
POEMAS MÍSTICOS DE LA TRADICIÓN JUDÍA

Antonio Ramos Revillas
PLAYA BAGDAD

Luis Vicente de Aguinaga
PERSPECTIVA DESCENDENTE

José Emilio Pacheco
MORIRÁS LEJOS

Elfriede Jelinek
DECLARACIÓN
DE PERSONA FÍSICA

David Toscana

LA LITERATURA, LOS ESCRITORES, EL ARTE

MEMORIAS

Mucha vida y un final anunciado

por **Daniel Ulanovsky Sack**



Martín Caparrós
ANTES QUE NADA
Barcelona, Literatura
Random House, 2024, 664 pp.

“Estaba la muerte un día / sentada en un taburete; / los muchachos de traviesos / le tumbaron el bonete.” Posiblemente Antonio Martín Caparrós Rosenberg –Mopi para los íntimos, Martín para el resto– no haya escuchado jamás esta canción que se entona en Jalisco, pero la actitud ante su enfermedad se podría resumir en esos versos. Sus memorias tallan una tonalidad en la que –destreza mediante para los opuestos– se logra un libro de palabras sombrías con sensibilidad apoteótica, un momento cúlmine para un autor que debiera despedirse. *Que* escudriña su pasado, sondea con honestidad brutal su presente

–aún puede hacer el amor de tanto en tanto, aún puede ir al baño solo, husmea la eutanasia al decir que preferirá no ser una planta– y se despide. Engañosamente. Una de las frases finales lo transparenta respecto de un futuro libro: “Ojalá la lógica fracase una vez más.” Y haya, así, nuevas palabras.

Antes que nada es rebotante y bípedo. Sus más de 650 páginas pasan revista al autor cuando era mero proyecto –le gusta jugar a la adivinanza: ¿qué día habré sido concebido?–, a la historia –su bisabuela polaca asesinada en Treblinka, su abuelo español encarcelado por Franco– y a su vida –sus amores, que fueron varios–, sus trabajos –más todavía–, su hijo –uno, que se sepa–. Pero esa es solo una de las patas, la otra habla de la esclerosis lateral amiotrófica (ELA) que le afecta desde hace tres años. En pequeños capítulos se enlaza el avance de la enfermedad y sus circunstancias –muchas– con su pasado nómada. Las dos tramas se leen en conjunto; sin embargo, como el agua y el aceite parecen no mezclarse.

Por las dudas –¿habrá algún hispanohablante que no lo leyó?– digamos quién es este señor. Argentino,

67 años, con un padre español y una madre judía, creció haciendo preguntas. Allá por sus dieciocho años partió a Francia con una excusa bendita que le sirvió para vivir afuera, y quizás salvarse, durante la dictadura argentina. Buenos Aires, Madrid y París se delatan como las ciudades que abandonó una y otra vez para caminar, literalmente, el mundo como el sumo cronista de su generación y cincelar el género cuando estaba en pañales. Escritor, ha dado lugar a ficciones potentes (*La historia* es su novela preferida) y a inmensos ensayos sobre el terreno (*Ñamérica*, tan necesaria).

Pero ante todo, el origen. Cuando habla del embarazo de su madre, Martín ya muestra el sino que lo persigue, y quizá disfrute, hasta hoy. Martha ingería fósforo para que el bebé naciera inteligente. Causalidad o casualidad, él lo ha sido aunque el mandato quizás oculte una cara menos feliz. ¿Se puede ser el mejor y talentoso, pero humilde? No se responde a esa pregunta, sí se dan pistas. Cuando entró a la escuela primaria, lo quisieron pasar al grado siguiente porque ya sabía leer y escribir. Su mamá se opuso y no pasó. Ese año fue aburrido: “aprendí a sentirme superior: yo ya

sabía lo que los otros estaban aprendiendo. Pocas cosas podrían haberme perjudicado más, supongo. Con el tiempo creció y creció mi tentación de sospechar que ese fue el origen de mi supuesta suficiencia”.

La infancia privilegiada –no por dinero sino porque sus padres estaban relacionados con la *inteligentsia* de una Buenos Aires dorada– derivó en un compromiso militante. A los catorce ingresó al Movimiento de Acción Secundaria (con el tiempo supo que ese grupo estaba secretamente, o no tanto, controlado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias). Y un par de años después regañó a su mamá, a su esposo –los padres estaban separados– y a una pareja de amigos por fumar mariguana. ¿No sabían, acaso, que de esa forma ponían en peligro la militancia?

Quizás esa misma coherencia lo llevó, muchas décadas más tarde, a renunciar a su papel de colaborador en *The New York Times*. Afirma que nunca había visto un medio tan autoritario, tan controlador. Si él indicaba que no quería cambiar una columna, el editor le respondía sin pudor: “Así como está no se publica.” Hasta que un día –recuerda Martín– “lo dijo una vez de más y le dije, al carajo”. Admite, sí, que fue más benevolente con la censura china. Su libro *El bambre*, en la versión en mandarín, tiene un par de páginas menos: falta la gran hambruna provocada por Mao Tse-Tung en 1958 con su fallida política del Gran Salto Adelante. Reconoce que finalmente aceptó el razonamiento de que mejor casi todo (casi todo el libro) que nada, pero que sigue sin saber si tuvo o no razón. ¿Será?

En el plano confesional sorprende un Martín en el que se disparaban fuerzas contrarias entre sus mujeres y la Vida. Así con mayúscula. Su comienzo empezaba –o se definía– en el séptimo u octavo año cuando la mayor parte de sus relaciones hicieron agua. Quizás porque era el momento en que las damas empezaban a dejar de ser

quienes habían sido –ni el autor se lo termina de creer– o por una sensación de que el mundo estaba en otra parte. Quedaban muchos senderos por recorrer, crónicas, nuevas, viejas ciudades donde residir y la quietud no conjugaba con el apellido Caparrós. La edad lo ha serenado, posiblemente, porque con su actual pareja –Marta, como su madre pero sin hache– ha superado sus récords.

Si alguien quisiera leer las memorias en clave de revelaciones rosas, el *highlight* es la relación sexual de Martín con Juan José Saer, escritor argentino residente en París. Luego de un almuerzo, lo invitó a su casa y entre texto y texto empezaron las caricias. “Yo, de pronto, me sentí como una criollita engañada y seducida, pero el escritor era, en ese momento, mi escritor preferido y además me parecía tilingo y reaccionario resistirme.” La escena que se describe tiene cero erotismo, aunque quizás Saer lo haya vivido diferente porque años más tarde intentó otro acercamiento, ya sin éxito.

¿Le queda a Martín alguna herida abierta? Sí: él no quiso ser periodista sino escritor. Pero de algo había que vivir... o al menos decirlo. ¿Acaso el oficio no parece haber sido más bien fuente de regocijo y no de estorbo? Quizás, pero él se siente más novelista que testigo de lo real y le costó –¿le daba bronca?– que el resto no lo viera así. No olvida que recién cuando ganó el Premio Herralde de Novela en 2011 por *Los Living* respiró tranquilo y sintió que le reconocían esa medalla que siempre había quedado algo esfumada por lo singular de sus crónicas.

Y la enfermedad. Todos sabemos que este libro no hubiera existido, no ahora al menos, si la ELA no hubiera hecho su macabra entrada. Atravesado por un cuerpo que no responde, se pregunta una y otra vez cómo será ese futuro que no va a tener. “Casi que me sorprende –conjetura– que la muerte no me ocupe todo el tiempo.” Y esa frecuencia rebota en el lector. No cabe

sino golpear el puño cuando revela: “A veces pienso que todo consiste en separar esa ruina que seré en unos meses, en unos años, de este que soy ahora [...]. Y mientras tanto, sin dejar de lado esos engaños, cómo sentir que tu cuerpo se te escapa, se te va deshaciendo, cómo tu cuerpo se te vuelve en contra y te amenaza y te destruye.”

Saber que el deterioro no se frena. Eso asusta y le asusta. No solo la pérdida de lo corpóreo sino quizás acostumbrarse a ello. “Espero –reflexiona y lo entendemos– no querer adaptarme a lo intolerable con el clásico argumento de que eso es lo que hay, que es por lo menos algo.” Y queda delineado ese final, abierto. ~

DANIEL ULANOVSKY SACK es periodista (edita la sección “Mundos íntimos” en *Clarín*) y librero (en Olavide. Bar de libros, en Madrid).

POESÍA

El poder de la canción

por **Tania Favela**



Peter Cole
POESÍA DE LA CÁBALA.
POEMAS MÍSTICOS DE LA
TRADICIÓN JUDÍA
Traducción de Aurelio Major
Madrid, Vaso Roto, 2024,
416 pp.

La poesía es lo que vale la pena traducir.

*El poema muere cuando no
tiene adónde ir.*

Eliot Weinberger

Es imposible no pensar en la figura del poeta-crítico-traductor ante el libro *la Poesía de la Cábala* que Vaso Roto ediciones pone en nuestras manos. Tanto Peter Cole como Aurelio Major son poetas de reconocida trayectoria y son también traductores y críticos. En ambos, la escritura de poemas, la traducción y la reflexión crítica se nutren mutua y continuamente con rigor y flexibilidad. La visión que ambos

sustentan de la traducción de poesía coincide con la concepción poundiana que reivindica la categoría estética de la traducción como creación. La operación de traducir engloba entonces a un mismo tiempo el proceso creativo y el proceso crítico desde los cuales los aspectos interlingüísticos y los aspectos intercosmovisionales encuentran correspondencias. Traducción y creación son operaciones gemelas también para Octavio Paz, quien pensó la poesía desde un punto de vista translingüístico, en el que el entrecruzamiento de las diferentes tradiciones poéticas permite la interrelación y el juego de contradicciones y de analogías, en vez del estéril aislacionismo en donde se generan, según Haroldo de Campos, “las frustraciones y se erizan las belicosidades”¹.

La *Poesía de la Cábala* nos muestra precisamente que traducir es también un acto de amor que pone en contacto lenguas distintas y distantes, y las reúne en un mismo espacio-tiempo para revigorizar a la lengua de llegada. En esa misma dirección vale la pena recordar el lema “make it new” de Ezra Pound, que apunta justamente a dar nueva vida al pasado literario válido vía la traducción como nutrimento del impulso creador. Es entonces en la elección de lo que se va a traducir en donde reside la primera operación crítica del traductor. La tradición y la traducción, si se entienden desde esta perspectiva, se complementan para configurar una tradición activa y viva en constante renovación. Hugo Gola nos lo recuerda en su presentación del primer número de *El Poeta y su Trabajo*, revista en la que la traducción ocupa un lugar preponderante: “Estamos convencidos de que las buenas versiones no solo son una posibilidad de experiencia gozosa para los lectores, sino igualmente un modo de ampliar los recursos expresivos de la literatura que las recibe, permitiendo

un aprendizaje con aquellas obras que en otras lenguas alcanzaron una singular perfección.” Empezar la lectura de la *Poesía de la Cábala* nos lleva precisamente por el camino de esa experiencia gozosa y de aprendizaje.

Como señala Peter Cole en su introducción, los poemas aquí reunidos responden a terrenos culturales muy diferentes y florecen en tres continentes a lo largo de un periodo de unos mil quinientos años, de ahí la dificultad de la traducción propuesta, pero también su importancia. Cole nos enfrenta a una gran variedad de textos en cuanto a diversidad formal y tonal. Los poemas en cuestión reflejan desde el plano sonoro, imagético² y conceptual, preocupaciones éticas, sociales, teológicas, oraculares y estéticas en un trenzado que repercute en las relaciones lexicales, pero sobre todo en las morfofonémicas y sintácticas, es decir, en ese tejido de texturas y tonos que emergen en la superficie de los poemas. Es ese quizás el mayor reto de la traducción al inglés de Cole y al español de Aurelio Major: intentar mostrar en el tejido de ambas lenguas, respectivamente (tenemos las dos versiones en el libro), las equivalencias rítmicas, los juegos paronomásticos y las texturas de las lenguas de origen.

En los comentarios que Cole va introduciendo en los distintos apartados del libro, no solo presenta a los poetas que tradujo y sus contextos históricos, sino que también se detiene en las poéticas que se desprenden de los poemas y en las visiones que esas poéticas proyectan o suscitan. Tal es el caso, por ejemplo, del *Séfer Yetsirá*, el *Libro de la creación*, que puede leerse como un tratado sobre el poder del sonido y su mágica virtud para construir el mundo:

Veintidós letras / grabadas con la voz / canteadas del aire, / fijadas en la boca / en cinco posiciones: / unos sonidos desde la garganta, / unos sonidos en los labios, / unos sonidos

contra el paladar / y unos contra los dientes, / y otros sonidos a lo largo de la lengua.

En el fragmento anterior, pero sobre todo en el largo fragmento que se cita en la antología, se nos habla de las cualidades coreográficas de las letras; su relación con el cuerpo, la posición de los labios, la lengua, los dientes, la vibración de estas en la garganta y en el aire, el deseo de unas por otras, unas femeninas, otras masculinas: todo un misticismo lingüístico asoma. La creación surge de esas letras y de su permutación continua, por ello la importancia de las figuras sonoras que encontramos en la mayor parte de los poemas de esta antología: la anáfora, la aliteración, la enumeración, el paralelismo, la concatenación, la epífora, etc., y la fuerza que se desprende de esas resonancias.

Otro ejemplo interesante de poética es la de Abraham Abulafia del siglo XIII, al que Cole compara con el poeta francés Rimbaud, por su insistencia en la necesidad de perturbar y reorganizar sistemáticamente los sentidos evidentes del texto por medio de permutaciones numerológicas a fin de abrirnos paso hasta el plano esotérico y visionario del entendimiento.

Y el signo entona / y el cielo es clave / para conocer la Voluntad / que lo mueve y presta / gracia al espíritu / y merced al poder / para corregir la acción, / el Reino ya primero / y la enseñanza a la zaga, / la enseñanza primero / y el Reino a la zaga: / y la letra, las vocales / y el canto revelan / el misterio de la Sangre...

El fragmento anterior es del *Libro de los Signos* en el que según Cole acontece una pequeña epopeya mística: el combate entre la facultad imaginativa (representada por la sangre) y la facultad visionaria (representada por la tinta).

Leer la *Poesía de la Cábala* nos lleva a retomar de manera seria y rigurosa los

1 Haroldo de Campos, *Transcreación. La práctica del traducir*, trad. de Reynaldo Jiménez, Libros de la Resistencia, 2023, p. 35.

2 Tomo el concepto del poeta peruano Reynaldo Jiménez.

lazos entre misticismo y poesía. Tanto los textos místicos como los poemas, “esas máquinas espirituales hechas de palabras” como las llama Peter Cole, retomando y trastocando la definición de William Carlos Williams, son artefactos verbales que posibilitan la expansión de la conciencia. Ya Kenneth Rexroth, en su ensayo “Pierre Reverdy”;³ discurría en torno al cubismo, centrándose en la composición y en sus efectos, y señalaba cómo la recombinación de fragmentos disímiles y heterogéneos en un poema construye una estructura que rompe con la lógica secuencial permitiendo que se abran otros estados de percepción, mostrando así la cercanía entre el éxtasis místico y el éxtasis estético, e introduciendo en una misma lista los nombres de Hildegarda de Bingen, Safo, Jacob Böhme, Pierre Reverdy, Stéphane Mallarmé y Paul Valéry. Por su parte el poeta sirio Adonis, en su libro *Sufismo y surrealismo*, da cuenta de las profundas conexiones entre ambos, no solo en cuanto al pensamiento analógico que se activa en ambas escrituras, poniendo en relación lo visible con lo invisible, sino también por el papel liberador que juegan en ellos la poesía y el erotismo. Peter Cole, a lo largo de sus comentarios, va buscando también ciertas afinidades entre la visión de los poetas místicos de la tradición judía y algunos poetas modernos, como Walt Whitman, Emily Dickinson, Ezra Pound, Basil Bunting y el ya mencionado Rimbaud.

La *Poesía de la Cábala* nos pone en ese borde poroso en el que lo que se lee es un poema y un texto sacro a la vez, usado para la meditación y la plegaria. Ese borde complica evidentemente el trabajo del traductor, ya que debe poner en tensión campos semánticos, estéticos, esotéricos y proféticos alimentados por una tradición que funciona además con la doble bisagra de lo conservador y lo experimental: la improvisación y el respeto por la tradición generan

nuevos campos de fuerza entre los cuales moverse. Tanto en su introducción como en las notas, Peter Cole reflexiona sobre su concepción de la traducción, que, a mi entender, estaría entre el trazo metafísico de un Walter Benjamin, que piensa en la lectura entrelíneas para captar o liberar el reflejo de la palabra divina en el lenguaje humano, y el trazo de una física pragmática que privilegia un acercamiento a la materialidad propia del texto, situando a la función poética jakobsiana como el eje de la lectura. Entendiéndose por materialidad signíca “tanto la *forma de expresión* (aspectos fónicos y rítmico-prosódicos) como la *forma del contenido* (aspectos morfosintácticos y retórico-tropológicos);”⁴ poniendo así al descubierto el potencial de la poesía de la gramática de los poemas. Otro aspecto importante que salta a la vista, o mejor al oído del lector, es el del tono de la traducción, que se juega en ocasiones entre lo oracular y lo familiar. No debemos olvidar que traducir, como bien señalaba Borís Pasternak, es una cuestión de tono. En el siguiente poema de Levi Itzjak, “Tonada de Ti”, se alcanza esa interesante tensión tonal entre el tono proverbial-reiterativo y el tono íntimo:

TONADA DE TI

Señor del Mundo.
Señor del Mundo.
Señor del Mundo,
Te cantaré una Tonada de Ti.
Tú – Tú – Tú.
¿Dónde habré de encontrarte?
¿Y dónde no habré de encontrarte?
Así – aquí voy – Tú,
y luego – allá voy – Tú,
siempre Tú, da igual Tú,
solo Tú, eternamente Tú.
Tú – Tú – Tú, Tú – Tú.
Oeste – Tú – y Este – Tú,
Norte – Tú – y Sur – Tú.
Tú – Tú – Tú.
Los cielos – Tú. La Tierra – Tú.
En lo alto – Tú, y abajo...

En todo rumbo, y en cada inflexión.
Aún Tú. Como sea Tú. Solo Tú.
[Siempre Tú.

Tú – Tú – Tú.

Peter Cole pone en el centro de su antología el poder de la canción y por lo tanto el de la vocalización y el de la escucha. Más allá del conocimiento que puedan tener los lectores o las lectoras del misticismo judío, no me cabe la menor duda de la función vigorizante de la *Poesía de la Cábala*: ofrece el nutrimento necesario para alimentar a la poesía contemporánea.

Quisiera terminar con una cita del poeta español Miguel Casado, tomada de su texto “La traducción de poesía como tiempo soberano”, en el que responde a esa tan conocida y reiterada idea de que en la traducción de poesía se pierden muchos de los valores de los textos de origen:

Las distorsiones, las alteraciones que se dan en el tránsito entre lenguas, ¿no generan espacios nuevos?, ¿no abren lugares que no preexistían? Las pequeñas rupturas en el filo de las palabras usuales, la inestabilidad porosa de las categorías morfológicas, todo un pulular de microfenómenos sonoros y semánticos, llevan cada texto a un estado imprevisible, que pide otra lógica que la que le había traído hasta allí. Lógica del incremento: “un poema desencadena acontecimientos inesperados”. Traducir sería “trocar la pérdida en tesoro”; disolvería “la angustia de la pérdida” en la multiplicación del saber, “la dádiva de las muchas lenguas”, la bendición de Babel. La única lengua universal deseable y posible es la traducción.⁵ ~

TANIA FAVELA es poeta, ensayista y docente. Entre sus libros más recientes se encuentra *Franja de luz lejana*, publicación bilingüe, traducción al alemán de Silke Kleemann (Hochroth Heidelberg Verlag, 2023).

⁵ Tomado de “La traducción de poesía como tiempo soberano”, disponible en: periodicodepoesia.unam.mx.

³ Publicado en *El Poeta y su Trabajo* 3, primavera de 2001.

⁴ Haroldo de Campos, *op. cit.*, p. 170.

NOVELA

La tentación de desaparecer

por Federico Guzmán Rubio



Antonio Ramos Revillas
PLAYA BAGDAD
Ciudad de México,
Alfaguara, 2024, 200 pp.

ENERO 2025

62

Desaparecer. Las acepciones y las connotaciones de este verbo han variado de manera trágica en los últimos años. Con al menos cien mil personas desaparecidas en México desde 2006, se trata de una de las mayores crisis que el país enfrenta, por más que las autoridades locales y federales insistan en minimizarla o ignorarla. Escuchar este verbo suele producirle un escalofrío a casi cualquiera, al recordarle lo que preferiría olvidar en su rutina diaria: que sus seres queridos o él mismo pueden acabar formando parte de una estadística que, ante la indolencia oficial, sigue creciendo. A estas decenas de miles de desapariciones, cuya explicación yace en las fosas clandestinas que el crimen organizado sigue excavando por todo el país, hay que agregar las que responden a las enfermedades mentales. Dejando de lado este panorama sombrío, la palabra también remite a la fantasía, más literaria que real, de desaparecer para empezar una nueva vida en otro lugar, donde las posibilidades del mundo vuelvan a abrirse. Sobre estas distintas acepciones está construida *Playa Bagdad*, de Antonio Ramos Revillas (Monterrey, 1977), que, de manera astuta, incluso a veces cruel, juega con el temor que el verbo produce en la actualidad y también con su costado liberador, cada vez más fantasioso.

Cada cambio de acepción va de la mano con un giro radical de la trama, en una novela que no apuesta por

la verosimilitud ni pretende hacerse pasar por lo que no es: una ficción. Las acciones y los quiebres argumentales son coherentes con el planteamiento narrativo, que de hecho se basa en ellos, aunque un lector acostumbrado a la narrativa contemporánea, obsesionada por confundirse con la realidad —imitando algunas veces su grisura y monotonía—, pueda reprocharle sus vueltas de tuerca. Podría incluso considerar una trampa lo que es un hábil manejo de un narrador poco fiable en primera persona, que organiza su discurso con la ilusión de ser él quien controla la historia y no, como suele suceder, la historia quien lo controla a él. Por el contrario, un lector dispuesto a firmar el pacto de verosimilitud que exige toda ficción apreciará los cambios repentinos en la trama, incluso si a decir verdad resultan un poco forzados, porque justamente ellos permiten establecer paralelismos y contrastes gracias a los cuales un relato que engañosamente se presentaba como un simple ejercicio detectivesco se acaba convirtiendo en una reflexión sobre la familia, la identidad y la tentación de perderse y escapar.

El primero de estos paralelismos es el que ya se ha mencionado —el del giro en la trama relacionado con el cambio de acepción del verbo desaparecer—, que no deja de ser una sutil reflexión sobre la tensa y cambiante relación entre las palabras y las cosas. El segundo tiene que ver con el papel que el narrador juega en la novela, y que lo hace oscilar entre el absoluto protagonista de su propio destino y un mero relator de una historia que controla alguien más, alguien que, para colmo, estrictamente ni siquiera aparece de manera directa en ninguna página. Me explico: la novela arranca cuando Miguel, en Monterrey, recibe una llamada de Marcelo, su hermano mayor, para decirle que perdió a sus padres en Matamoros durante un viaje de fin de semana. Miguel de inmediato viaja a

esa ciudad y reconstruye detalladamente los pasos de su hermano —a estas alturas también desaparecido—. Sorprenden las habilidades detectivescas de Miguel, quien, con la ayuda de los videos grabados por las cámaras de vigilancia y mediante entrevistas a distintos testigos, sigue paso a paso el rastro familiar. Sin embargo, pronto descubrirá que fue su hermano mayor quien preparó todo este montaje, con lo que, súbitamente, Miguel se transforma de hábil investigador en personaje de una obra ideada por el hermano mayor.

O al menos así lo parece, porque las certezas en *Playa Bagdad* siempre son momentáneas y relativas, como lo es la figura de autoridad —tanto narrativa como fraterna— que van ejerciendo y abandonando los dos hermanos. Dicho conflicto es el tercer paralelismo y contraste que plantea la novela, que permite leerse también como una recuperación del clásico motivo literario de los dos hermanos. Durante toda la vida, como lo impone el orden arbitrario en que se nace en cada familia, Marcelo siempre sirvió como modelo y ejemplo a Miguel, quien creció admirado e intrigado por la forma en que el hermano mayor iba descubriendo los ritos de la adultez —desde el sexo y el matrimonio hasta el trabajo y el cambio de ciudad para buscarse la vida— y fracasando en ellos. El menor, quizás usurpando el papel que por tradición no le correspondía, si hacemos caso de las más anticuadas tradiciones familiares, acabó por adoptar el rol de hermano maduro y estable, mientras que el mayor se perdía y regodeaba en sus derrotas, tan frecuentes en la vida de cualquiera que ni siquiera las rescataba el rebuscado consuelo de la originalidad.

Otro de los paralelismos y contrastes tiene que ver con los escenarios donde ocurren los hechos: Monterrey, Matamoros y Playa Bagdad. Cada uno de ellos, en una novela realista que abjura del

Bucles en el tiempo

por **Claudina Domingo**



Luis Vicente de Aguinaga
PERSPECTIVA
DESCENDENTE
Chihuahua, Medusa, 2024,
108 pp.

costumbrismo, pertenece a un plano distinto. Monterrey simboliza la estabilidad y la seguridad, pero también la rutina y una cotidianidad que puede llegar a resultar exasperante. Matamoros, por su parte, se presenta como la ciudad arquetípica de frontera, siempre a medio construir, como si estuviera permanentemente preparada para, ella también, irse a otra parte. Las descripciones de Matamoros, con su obsesión por destruirse a sí misma para reafirmar su naturaleza como lugar de paso, a lo que se suma el ambiente de violencia en un territorio tomado por el crimen —aunque la novela elude con sabiduría cualquier escena violenta—, se cuentan entre las mejores de la novela. Por último, la cercana Playa Bagdad, aunque olvidada y decadente, emerge como un territorio casi fantástico, donde resulta posible perderse entre arenas infinitas y delfines muertos, ya sea como un extravío sin remedio o como una huida que reescribe los destinos.

El último y más importante contraste es el que acaba enfrentando a los dos hermanos, ya no como figuras familiares, sino en la forma en que encaran su vida: el que huye y el que busca, el que parte y el que se queda, el que enloquece y el que mantiene la cordura, el que se atreve a desaparecer y el que no acepta que también desearía hacerlo. En última instancia, a través de la tentación de desaparecer, *Playa Bagdad* se interroga por los alcances de la libertad, que puede verse como un ideal literario o como una irresponsable excusa para negar la propia vida. Las sorpresas argumentales que depara la novela siempre están al servicio de este dilema, y quizás esa es su mayor cualidad: una trama con cambios inesperados que, a la par que construye una historia emocionante, explora las encrucijadas de la identidad. ~

FEDERICO GUZMÁN RUBIO (Ciudad de México, 1977) es narrador, crítico y cronista. Su libro más reciente es *El miembro fantasma* (Los Libros del Perro, 2021).

En uno de sus más celebrados álbumes de su época madura, *Time out of mind*, Bob Dylan escribe un largo poema titulado “Not dark yet”. Vuelve así a una obsesión que ya lo visitaba en los setenta, cuando escribió “Knockin’ on heaven’s door”. Pero en el viejo Dylan de los noventa, que descubrió que (para algunos) es más fácil ser nominado al Nobel (y ganarlo más tarde) que morir, el discurso es menos apasionado y evoca con menor algidez la cercanía con el último día de vida.

Traigo esto a colación porque, al leer *Perspectiva descendente*, de Luis Vicente de Aguinaga, visité también *Reducido a polvo*, el volumen de su autoría que ganó el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2004. En ambos encuentro una concentración lírica relativa al paso del tiempo, aunque en *Perspectiva descendente* la experiencia meditada en torno a la profundidad de esta reflexión lo lleva a anotar en los márgenes del poema todo lo que ocurre mientras el tiempo pasa. O hacer de los márgenes el poema en sí. Así, escribe en “Que un día cesara” (de *Reducido a polvo*): “Te imaginas esto. // Que adentro de las piedras, / al reverso del orden de la noche. // Que muchas de las cosas / que sabes, que son / pocas. // Que el reverso, donde // no puedo estar. No puedo / aún decir: “Fui.” / No puedo aún decir: / “No.” // Estoy pidiendo.” Llama la atención que el poeta de entonces, con apenas 32 años, ya tuviera entre sus temas literarios el de la trascendencia ultraterrena;

no tanto la muerte apasionada, entrevista en una cantina donde nos pega un golpe de vanidad, sino un cesar de la existencia filosófico y maduro. Encontramos el mismo tema veinte años después, pensado con mayor reposo, cuando el poeta escribe, en *Perspectiva descendente*: “Mis dientes eran treinta y dos migajas / de un solo pan cuadrulado. / Busca mis huesos, mis rodillas. / Nada más existí / la noche de mi nacimiento, pero la noche de nacer / fue la noche también de deshacerme.”

El caso de Aguinaga (Guadalajara, 1971) es peculiar en la poesía mexicana porque se ha mantenido fiel a un estilo que cultiva con gracia y le da muy buenos resultados: prefiere el verso libre y la evolución de los asuntos que trata está mediada por símiles y metáforas que desarrollan el aspecto lógico y filosófico de lo que enuncia: “Tras extenuantes años de conflicto / al fin estoy en paz con mi cabello. / Es una paz, como se dice / muy largamente acariciada. // Siempre me fastidiaron sus enredos. / En realidad ya nunca digo *siempre* / y solo a veces digo *nunca*, / todo con tal de huir de tantos rizos / y tantos



bucles en el tiempo. [...] Nos tomó una niñez / aceptarnos de jóvenes / toda la juventud / aceptar la vejez [...]"

Otro rasgo importante de su trabajo poético es que frecuenta los que conocemos como ámbitos clásicos de la poesía: la luz, la noche, el tiempo, el amor. Esto lo hace un poeta que escribe poemas y no tanto "libros de poesía". No es la intención del presente texto determinar la superioridad de unos sobre otros. (Quizá solo convenga apuntar que, cuando están bien escritos, los libros de poemas son tan meritorios como los poemas totales, y que nadie recuerda los malos poemas de amor aunque estén inspirados en los más grandes poetas latinoamericanos.) El trabajo literario de Aguinaga se aprecia aún más entre una mayoría de poetas que viven en constante adaptación a las modas de estilo y a un carrusel a veces muy finito de temas (al menos ya dejamos en paz a las vacas a finales de 2024).

He de decir que me llamó la atención que el libro en sí es un pequeño volumen de cuarenta páginas de poemas traducidos tanto al francés como al inglés. Y aunque aprecio el esfuerzo que Françoise Roy y Robin Myers hicieron (y que, me parece, tendría mayor repercusión en países donde se habla inglés y francés), me pregunto qué sentido puede tener publicar estas traducciones en un libro que circulará en México pues, al ser un libro cuidadosamente editado por lo que podríamos denominar una editorial mexicana independiente, ese es su destino: circular en librerías mexicanas y en ferias del libro de la república, ser regalado o vendido por el autor, algo que los poetas encontramos perfectamente normal, dado que ahora como antes (¿como siempre?) la poesía contemporánea no es de grandes auditorios y hordas de lectores. Y, sin embargo, dos terceras partes del libro resultan difíciles de apreciar para el lector de poemas en español. Al menos yo percibo con mucha dificultad si un poema está bien traducido al inglés, ya

no digamos al francés, que me queda a años luz.

¿Por qué se hizo este enorme esfuerzo?, me pregunto. ¿Faltaban páginas para un volumen de poesía? ¿Sigue pesando entre los poetas mexicanos la sensación de que los poemas traducidos "salen más"? Quizá, al ser también traductor, Aguinaga encuentra cosas distintas en sus poemas vertidos al inglés y al francés y puede apreciar el trabajo de las traductoras con mayor profundidad que los demás. Sin embargo, no deja de parecer peculiar para los lectores en español: ¿qué debemos entender a través de estas traducciones que algunos no podemos apreciar?

El medio de los poetas es uno muy particular, a veces un poco solitario. He sido parte de él desde principios de siglo y he visto surgir y desaparecer pequeñas editoriales y revistas de poesía como setas de verano. Los editores suelen ser poetas, cansados de vivir relegados por un par de colecciones del Estado y por otro par de editoriales prestigiosas; estas últimas suelen publicar a poetas que nacieron en otro lugar del mundo, uno donde de preferencia no se hable español. Por ejemplo, ha habido temporadas en que sentimos una particular predilección por los poetas de Europa del Este: los traducimos, los publicamos y los invitamos (o invitábamos, la patria está pobre) a nuestros encuentros de poetas. Quizás ocurre esto porque aspiramos a llegar lejos, si no en términos literarios al menos en términos geográficos: salir del ámbito pequeño, de las enemistades asfixiantemente prolongadas y llegar, algún día, mediados por otros idiomas, a países lejanos. Se me ocurre que Aguinaga pudo ser presa también de este embrujo al momento de darnos sus poemas traducidos en lugar de regalarnos más de su poesía luminosa y profunda donde el paisaje humano se desplaza a través del tiempo. ~

CLAUDINA DOMINGO (Ciudad de México, 1982) es narradora y poeta. Su libro más reciente es la novela *Dominio* (Sexto Piso, 2023).

NOVELA

Para que no se olvide

por **Fernando García Ramírez**



José Emilio Pacheco
MORIRÁS LEJOS
Ciudad de México,
Tusquets, 2024, 168 pp.

¿Para qué se escribe una novela? Para vivir a través de la imaginación vidas que de otro modo no se podrían haber vivido. Para expresar una visión particular del mundo. Para entretener a los posibles lectores. Para criticar determinados aspectos de la realidad. Para exorcizar fantasmas ominosos del pasado.

¿Para qué escribió José Emilio Pacheco *Morirás lejos*? Imposible saberlo. En 1967, cuando publicó esa novela (en la legendaria serie de El Volador, de la editorial Joaquín Mortiz), Pacheco tenía veintiocho años, se desempeñaba como jefe de redacción de *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* dirigido por Fernando Benítez; había publicado un par de libros de poemas —*Los elementos de la noche*, en 1963 y *El reposo del fuego*, en 1966— y un libro de relatos: *El viento distante* (1963). Tres libros muy celebrados por la crítica, que lo consideraba "un joven maestro". Con Octavio Paz, Alí Chumacero y Homero Aridjis había publicado *Poesía en movimiento* (1966), antología de poesía mexicana que levantó una justificada polvareda. México disfrutaba de paz social, se organizaban entonces los Juegos Olímpicos. En Vietnam la guerra estaba en su apogeo. ¿Para qué escribir una novela? Una novela cuyo tema central es el Mal.

Morirás lejos es una novela experimental. Una obra deudora del *nouveau roman*, moda francesa. Se experimenta con la estructura (ruptura de la

linealidad), con los personajes y con el lenguaje. Dos años antes, en 1965, Salvador Elizondo había publicado *Farabeuf* en la que una misma escena se repite con variantes a lo largo de la novela. En 1963, Vicente Leñero había ganado el prestigioso Premio Biblioteca Breve de Seix Barral por *Los albañiles*, que juega con el tiempo y con diferentes puntos de vista. En 1960, con guion de Marguerite Duras, se había estrenado la película *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, cinta prototípica de la nueva corriente francesa. Una historia de amor construida con múltiples *flashbacks*, tiempo dislocado: una historia romántica a la vez que una crítica de la bomba nuclear. Un poco antes, en 1957, Alain Robbe-Grillet había dado a la luz *La celosía*, ejemplo acabado de la *nouveau roman*. Un marido celoso espía la relación de su esposa con el vecino. La novela repite una y otra vez la misma escena, así como en *Morirás lejos* un “personaje” nombrado eme vigila, a través de una persiana apenas entreabierta, a Alguien, un hombre sentado leyendo el periódico en la banca de un parque. Robbe-Grillet abogaría a favor de esta experimentación formal en su libro *Por una nueva novela* (1963), que tendría una honda influencia en los escritores de la época, todavía no deudores de la novela norteamericana.

Vuelvo a mi pregunta: ¿para qué José Emilio Pacheco escribió y publicó *Morirás lejos* en 1967? Su prestigio como poeta iba en ascenso, ¿para qué arriesgarse publicando una novela experimental, sin trama y con

personajes vagos y sin psicología? Podría decirse que la experimentación era el aire que se respiraba entonces. En 1967 *La casa verde* de Mario Vargas Llosa ganó el Premio Rómulo Gallegos y de ese año son *Cambio de piel* de Carlos Fuentes y *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar, tres libros decididamente experimentales, obras comprometidas (en el sentido sartriano del término) con su tiempo y literariamente audaces. Los lectores de entonces toleraban (¿exigían?) una profunda complejidad formal. Los personajes se habían difuminado, el tiempo se había dislocado, la Historia penetraba en todas sus páginas. No sé qué caminos habría seguido la narrativa hispanoamericana si en el mismo año de 1967 no hubiera ocurrido un suceso excepcional, que vino a cambiarlo todo: la aparición de *Cien años de soledad*, novela fabulosa (en el sentido de que privilegia la fábula por encima de los juegos con la forma), que recurre a la mitología, con personajes muy definidos y una cronología más o menos lineal. La extraordinaria facultad fabuladora de García Márquez de algún modo eclipsó la novela experimental—claro que continuarían publicándose novelas que experimentaban con la estructura, el tiempo y los personajes, pero la corriente central de la narrativa definitivamente cambió.

Entonces: ¿para qué publicó José Emilio Pacheco *Morirás lejos*, una novela experimental? Porque el tema central de su novela—el Mal—está presente desde el comienzo de la humanidad. No nos gusta, no lo queremos,

pero ahí está. El infierno son los otros, escribió Sartre, pero de muchas formas Pacheco afirma que, si el infierno son los otros, cada uno de nosotros representa un infierno para otros que nos miran y nos padecen. El Mal es constitutivo del ser humano. Fijamos reglas de conducta, imaginamos que los dioses dictan mandamientos, castigamos con leyes y encierro, pero el Mal pervive. Pacheco va más allá del juicio moral. El Mal es el tiempo que nos corroe. El tiempo que todo lo arrasa. “Estamos por última vez en todas partes, y nadie vuelve a ningún lado jamás.” Pacheco es el poeta del tiempo fugitivo, del “irás y no volverás”. Precisamente por eso, porque el tiempo todo lo borra, Pacheco quiere dejar constancia de la presencia del Mal, para que no se olvide, para que no vuelva a ocurrir.

Para Pacheco no hay mejor ejemplo de la presencia del Mal en el mundo que el nazismo. Lo dice en *Morirás lejos*: “el nazismo es el mal absoluto: nadie puede ser nazi e inocente”. *Morirás lejos*, más que una novela, es una intensa reflexión sobre la condición humana. Una novela que, no sin dudas, experimenta con la forma y con los caracteres psicológicos: obra “inepta desde un punto de vista testimonial y literariamente inválida porque no hay personajes”, sostiene el narrador omnividente. Pacheco experimentó con la forma, el tiempo y los personajes porque consideró que era la mejor manera de acercarse a lo indecible, de describir el Mal, ya que “no hay en la mente humana un

LETRAS LIBRES

BUSCA TODOS LOS
NUMEROS PASADOS
EN NUESTRO ARCHIVO DIGITAL.

WWW.LETRASLIBRES.COM



mecanismo que permita aceptar como realidad el exterminio metódico y tecnificado de todo un pueblo”.

Pacheco escribe para no olvidar. Escribe con la intención de que no vuelva a ocurrir lo que pasó. Escribe sobre el Mal, contra el Mal. Escribe para exorcizar el demonio que nos habita. Pacheco quiso ejemplificar el Mal con el nazismo. Con la infernal persecución de judíos que emprendió el nazismo. Lo hizo a través de una novela, por medio de “la inofensiva y consoladora utilidad de la narración”, porque narrar, desde Scherezada, es detener la muerte.

En 1961 se llevó a cabo en Israel el juicio en contra del nazi Adolf Eichmann. *The New Yorker* encomendó a Hannah Arendt un reportaje sobre el proceso. Arendt, viendo la insignificancia del personaje juzgado, formuló el concepto de la “banalidad del mal”. El mal supremo podía cometerlo un individuo cualquiera. El monstruo podía tener una apariencia normal. Cualquiera de nosotros, en una circunstancia determinada, podía ser ese monstruo. Pero para Pacheco, poeta al fin, el Mal podía ser muchas cosas, pero no banal. En *Morirás lejos* abundan las frases sueltas que refieren el impacto que de niño le provocaron las imágenes de los sobrevivientes de los campos de concentración vistas en los noticieros que precedían a las películas; las banderitas nazis que portaban algunos carros; ciertas conversaciones que delataban un antisemitismo apenas velado (“Hitler tuvo algunas cosas buenas”, “los judíos tuvieron en parte la culpa”, etc.). De algún modo Pacheco sufrió con esas expresiones, ese dolor lo transformaría en vergüenza y la vergüenza en culpa. ¿Culpa de qué? De ser contemporáneo de ese horror, de vivir mientras otros sufrían, de sobrevivir ajeno al Mal. Esa vergüenza, esa culpa, está en el origen de muchas de las actitudes éticas del autor de *Morirás lejos*.

Frente al tiempo que nos desgasta y consume, frente a la guerra de

Vietnam, frente al dolor de los demás, Pacheco escribe. Escribe sobre la persecución de que ha sido objeto el pueblo judío (“víctimas de una persecución milenaria”). Escribe porque en su caso “olvidar sería un crimen”.

Morirás lejos tiene dos “personajes”. Entrecomillo la palabra porque no se ajusta a lo que normalmente se entiende con ese término. Eme es el perseguido y Alguien es el perseguidor. Eme está escondido en un departamento y Alguien está sentado en la banca de un parque. Entre eme y Alguien hay un tercero, el narrador omnividente que imagina y lanza hipótesis sobre quiénes pueden ser estos sujetos. ¿Eme es un nazi que se esconde en México? ¿Es un médico nazi que practicó con judíos innumerables y espantosos tormentos? ¿Alguien es parte de un escuadrón que lo vigila y al final lo captura para juzgarlo como a Eichmann? El narrador plantea diversas hipótesis sobre los personajes al tiempo que da cuenta de tres episodios históricos que va intercalando en la “narración”: el sitio y destrucción del Templo de Jerusalén por los romanos, la persecución de los judíos por parte del Santo Oficio en la España de los siglos xv y xvi y el exterminio de millones de judíos en los campos de concentración nazis. Mediante el ejemplo de los judíos perseguidos Pacheco expone la calidad de víctimas de los seres humanos, porque a todos –víctimas y victimarios– nos corroe el tiempo, que es el Mal.

¿Para qué escribir una novela? Para intentar que el Mal no se repita, aunque es perfectamente consciente de que frente al Mal la tarea del escritor es semejante a la de una hormiga que enfrenta a un tanque. ¿Y entonces para qué escribir sobre el Mal? La vida del hombre en la tierra es un naufragio sin término. Si Dios existe, ¿por qué permitió y permite el sufrimiento? Eme, el torturador nazi, no es una excepción. Pacheco escribió *Morirás lejos* como una forma de indagar “si

eme solo fue una pieza más en el mecanismo infinito de un naufragio que se gestó durante siglos y cuyas consecuencias prevalecerán hasta el fin de los tiempos”.

Somos tiempo y el tiempo nos deshace. Todo está destinado a ser ceniza y olvido. “Solo existe el Gran Crimen –y todo lo demás: papel febrilmente manchado para que todo aquello no se olvide”.

Contra la “banalidad del mal” Pacheco escribe *Morirás lejos*. Por culpa, por vergüenza, contra el horror. *Morirás lejos* es, finalmente, “un pobre intento de contribuir a que el Gran Crimen no se repita”.

Morirás lejos es una de las grandes novelas hispanoamericanas del siglo xx. Su autor, José Emilio Pacheco, fue un testigo del siglo más violentamente encarnizado que haya experimentado el ser humano. *Morirás lejos* es el registro de ese horror. ¿Para qué? Para que no se olvide. Para que no vuelva a suceder a sabiendas de que una y otra vez volverá a ocurrir. ~

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ es crítico literario y consejero de *Letras Libres*. Mantiene una columna en *El Financiero*.

ENSAYO

De lo que no se puede hablar es mejor no callar

por **Rebeca García Nieto**



Elfriede Jelinek
DECLARACIÓN DE
PERSONA FÍSICA
Traducción de José Anibal
Campos
Barcelona, Temporal Casa
Editora, 2024, 272 pp.

Decía Pasolini que es parte del oficio y del instinto del escritor estar al tanto de todo lo que sucede en un país y poner nombre a lo que se calla. No todos los escritores lo

hacen, claro, pero quienes, como él, se dejan llevar por ese instinto resultan muy incómodos para el poder y suelen acabar pagando un precio muy alto. Elfriede Jelinek también optó por llevarle la contraria a Wittgenstein y decidió que de lo que no se puede hablar era mejor no callar. A lo largo de su carrera ha alertado del peligro del ascenso de la ultraderecha en Austria y de su banalización por parte de algunos medios de comunicación, ha denunciado las actitudes xenófobas de una parte de la población austriaca y no ha dejado de recordar a sus compatriotas lo que con tanto empeño han intentado olvidar: su pasado nazi – en *Burgtheater. Posse mit Gesang* (1985) recordaba que algunos de los actores más queridos por los austriacos, como Paula Wessely, habían participado gustosamente en películas de la maquinaria de propaganda de Goebbels; más tarde, en *Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr frei nach Johann Nestroy* (1992), sacó a relucir que el entonces presidente del país, Kurt Waldheim, había servido en la Wehrmacht.

Aunque Jelinek también ha alzado la voz contra injusticias ocurridas fuera de su país, como la guerra de Irak o los abusos cometidos en la prisión de Guantánamo (lo hizo en *Bambiland*), ha sido en su país natal donde su obra se ha encontrado con una respuesta más virulenta. Durante la campaña electoral de 1995, la escritora tuvo que ver cómo el partido de ultraderecha que acaba de ganar las elecciones en Austria (el Partido de la Libertad de Austria, FPÖ) llenaba las calles de carteles en los que preguntaba a los electores si estaban con autores como ella o Claus Peymann o con la cultura. Los medios afines a la ultraderecha la han calificado con frecuencia de *Nestbeschmutzer* (pájaro que ensucia su propio nido), al igual que hicieron con otros escritores como Thomas Bernhard o Herta Müller, y en alguna ocasión han

recordado a sus lectores que Jelinek rima con *Dreck* (mugre).

Los austriacos de a pie tampoco parecen tenerle mucha más simpatía. Como ha contado alguna vez, la noticia de que había ganado el Premio Nobel en 2004 fue recibida en su país con más rabia que alegría y los intentos de ridiculizarla no hicieron más que aumentar. Pero Jelinek no es de las que se callan, así que ha seguido hablando, y digo hablando porque eso es lo que hace en todas sus obras. Su primer texto en prosa, *bukolit. börroman*, fue escrito para ser leído en voz alta. Sus obras de teatro no narran: dicen. Y su prosa, como ya avisó en una entrevista en 1998, se ha ido volviendo cada vez más *habladora*. Ni sus novelas ni sus obras de teatro se caracterizan por su trama, y sus personajes, tanto en el papel como sobre el escenario, son meros emisores de lenguaje, el verdadero protagonista de toda su escritura. (En este sentido, el título del documental de Claudia Müller, *Elfriede Jelinek, el lenguaje desatado*, no puede ser más acertado.)

Jelinek parte de la idea de Heidegger de que es el mismo lenguaje, y no el sujeto, el que habla a través de nosotros. En *Declaración de persona física*, nos hace partícipes del momento exacto en que el lenguaje, que “normalmente va por libre”, toma la palabra y la lleva por donde quiere: “Esta frase ahora cambia bruscamente de rumbo, no está satisfecha con la dirección tomada, salta como una llama en un incendio forestal o arde poco a poco, como la turba incendiada por el ejército alemán [...]” No hay, por tanto, un narrador o narradora, sino alguien, un emisor, a través del cual el lenguaje nos habla. Del mismo modo, tampoco hay personajes propiamente dichos, solo voces que se van turnando para componer una especie de monólogo coral.

En esta ocasión, el detonante del libro es la investigación a la que el fisco alemán la sometió hace unos años. Parte del desencuentro con

Hacienda tenía relación con su lugar de residencia. Los impuestos se pagan en el país donde se reside y al fisco no le cuadraba que Jelinek dijera que la mayor parte del año vivía en Austria: “¡Usted, acusada, odia su país! [...], lo dice aquí, allí y también aquí, dice cuánto odia su país, de ello deducimos que no está usted allí, no puede estar allí, no lo soportaría, porque ¿quién aparte del señor Bernhard se quedaría por elección propia en un lugar donde todo le resulta odioso y también es odiado por todos, en esa nación diminuta de germanos encogidos, campeona del mundo en oscurecerse [...]?” En el transcurso de la investigación, entraron en su casa, buscaron en su ordenador, en sus emails... y al final todo quedó en nada. En el libro Jelinek le da la vuelta a la situación y es ella quien lleva a juicio a las autoridades alemanas. Llama a declarar a los vivos y a los muertos y, como una directora de orquesta, va dando voz a unos y callando a otros: “No pasa nada, señor Nietzsche, por mucho que intente hasta el final colarse aquí a la fuerza, no lo conseguirá”, “Cállate, Schubert, aún no es tu turno” o “¡Gracias, señor Camus, aquí presente, no se preocupe por su muerte, eso ya ocurrió!”

El humor, aunque es un rasgo que no solemos asociar con Jelinek, está muy presente en el libro. Los frecuentes juegos de palabras y los chistes involuntarios (por ejemplo, “tren a la trena” o “ya ve –Yahvé–”) hacen que la lectura sea muy exigente, pero también muy disfrutable. Hay también muchas frases de peso que obligan a una lectura pausada para poder apreciarlas como se merecen. El trabajo que ha hecho el traductor José Aníbal Campos con este libro complejo, compuesto de múltiples capas, es sin duda muy meritorio. Son también de agradecer sus notas al pie, imprescindibles para entender en su totalidad el contenido del libro (en él se alude a numerosos escándalos financieros y políticos que han tenido

lugar en Austria y Alemania en los últimos años y que son prácticamente desconocidos por estos lares).

En su repaso a la historia reciente de Alemania y Europa, Jelinek recuerda hechos tan infames como la expropiación de los bienes de los judíos durante el nazismo, el papel que desempeñó Suiza en aquel momento y, de forma implícita, el papel que tuvo la burocracia alemana en el Tercer Reich. La escritora habla por primera vez de la

suerte de sus parientes judíos durante el Holocausto: algunos tuvieron que emigrar, otros acabaron muriendo en Auschwitz. En este sentido, más que saldar cuentas con Hacienda, las salda con su familia —por lo que dice, tal vez sea su última oportunidad para hacerlo, pues con ella “se habrá acabado la historia de los Jelinek”—. La escritora señala algunos paralelismos entre el presente de Europa y su pasado, entre la crisis de refugiados y la diáspora judía, entre el incremento

de la xenofobia y el antisemitismo. Hay muchas diferencias entre la Europa actual y la de entonces, pero no podemos subestimar el peligro que suponen para todos, no solo para los refugiados, partidos como el FPÖ. Libros como este nos lo recuerdan y lo hacen, además, desde una literatura de altos vuelos. ~

REBECA GARCÍA NIETO es escritora y traductora. Su libro más reciente es *Herta Müller. Una escritora con el pelo corto* (Zut Ediciones, 2021).

LIBRO DEL MES

ARTÍCULOS

Novelista viene del frío a calentarnos

por **Wilfrido H. Corral**



David Toscana
LA LITERATURA, LOS ESCRITORES, EL ARTE
Selección y prólogo de Yoss
Atlanta, La Perea Ediciones, 2024,
292 pp.

La literatura, los escritores, el arte despliega más de lo que los lectores comunes y letraheridos pueden absorber, lo que deja patente, no la capacidad lectiva de todos ellos, sino el caudal temático que esgrime David Toscana (Monterrey, 1961). Extensiones del yo autoral, sus crónicas no son un “egodocumento”. Este repertorio, armado por el escritor cubano José Miguel Sánchez Gómez, Yoss, sublima datos enlazados con los temas titulares e información provista por el autor para contextualizarlos. Toscana escribe con exuberante confianza en sí mismo, compartida con uno u otro de “los enterradores” o “norteños” con los que se lo agrupó alguna vez. Varios de los primeros se sepultan solos, por preocuparse, como los “genios para gringos”, de los palos que caen al irritar a ciertos lectores cultos. Cosmopolita, evalúa sin atenuantes, sin temer ramificaciones, disponiendo lo celebratorio y deleitable con lo contencioso o erudito, como los maestros que emula, ostentando su propia maestría y honradez, empleando delicadeza con lo que

vale, y franqueza con las literaturas y actitudes de “representación positiva”.

Las grandes editoriales anteponen ensayos de autores “canónicos”, por pésimos que sean. Ni el ensayo ni el artículo periodístico son virales, pero sin ellos no se entiende a novelistas como Toscana, que procesan la experiencia con profundidad y discernimiento natural; sin que les incomode sintetizar para un público más amplio (he ahí el título), no importa qué digan los prescriptores vigilantes. En “Adiós a los burros” avisa: “Aunque la industria editorial se resistió al libro electrónico, ahora lo publica, promueve y hace negocio con él. Y desde hace tiempo ponen a cualquier famoso iletrado e improvisado a competir contra los literatos, y el famoso suele ganar.” Así sobreviven los ansiosos de biblioterapia, y pierden los libros polvorientos de “profeteóricos”, como los ha llamado Guillermo Sheridan.

En el apartado VII sustenta: “con frecuencia vamos reuniendo anécdotas banales en torno a pensadores, científicos, artistas y escritores, sin tratar de desentrañar lo que pensaron, descubrieron, crearon o escribieron”. En el I, “El reto y el placer de la lectura”, “Lector arqueólogo” y “Recuerdos de la mala literatura” proveen refutaciones ingeniosas, enlazadas a la parte II, “Escribir y ser escritor”. En estas parcelaciones son superlativas “El peoresventas”, “Slow books”, “Escritor de éxito” o “Bestbuyer”. Como un Kafka sano, símil temerario, Toscana es solo literatura y, como con el checo, esa condición no explica cabalmente su no ficción, o que se caliente por el ruido de los *influencers*.

Leer globalmente la parte III (“Literatura universal”), la V (“El inmortal ingenioso hidalgo”) y la IV (“Literatura rusa”), habiéndose declarado lector de “Libros gordos” en la I y “lector pasado de moda” en la III, produce elucidaciones mayores. Si esos altares versátiles de múltiples cánones homologan su “conservadurismo”, vale leerlos sin las presuntas alegorías de su *El último lector*, porque son como

mercurio que se escapa para adquirir otra forma. En esas partes los críticos, el chantaje moral y la política sin timón (siempre *aludida*) no salen incólumes. Su literatura universal (“mundial” hoy) es un censo diverso, con novedosas lecturas de Cervantes, García Márquez, Onetti, varios premios Nobel, fábulas, novelas del Holocausto, Bob Dylan, y literatura “realista”; otro tipo de *familia*, porque “en Latinoamérica sería difícil escribir *alla Coetzee* un dramón sobre un profesor universitario que se acuesta con una alumna”.

También rescata valores humanos compartidos entre las fobias mutuas plasmadas en *Desde Rusia con amor* y *Que vienen los rusos*, películas ambas de los años sesenta. En la parte IV todo puede ser supuesto, pero no hay nada falso en el poder dialógico de las obras, cultura y autores que discute, como enfatizó Christopher Domínguez Michael en “Toscana, nuestro ruso” al elogiar *El peso de vivir en la tierra*. Habla de Chéjov, Tolstói, Pushkin y Dostoievski constantemente, porque, como en este último, “el contraste entre la superficialidad de la vida cotidiana y la hondura de la literatura se percibe de manera clara”. No cubre todo el ámbito eslavo, pero tendrá escrita más de una crónica sobre obras y autores que no sobrevivieron las purgas estalinistas, o los de hoy.

Otros encadenamientos invariables de sus cuitas son Cervantes y *Don Quijote*. Por ende la breve parte V amonesta la impotencia colectiva del pensamiento sobre el novelista español y su obra, con atención a la fama, la censura, versiones “oficiales” y lo afín. Si los cree tesoros perdidos para siempre (como Rulfo, Kafka, Onetti y sus pocos pares), que los analice muestra que no es así; y *Don Quijote* debe ser intocable: “Mas tal parece que [su advertencia] careció de una maldición persuasiva, pues gente como Arturo Pérez-Reverte y Andrés Trapiello ha convertido la obra cumbre de las letras en un *Quijote* para mentecatos y un *Quijote* malprochado, respectivamente”; y “Muchos llevamos una borrachera cervantina-shakespeariana desde el día en que descubrimos a uno y luego al otro”.

Toscana viene de países fríos e “hispanohablantes” a revelar automatismos lingüísticos que son fuentes de corrección política. La parte VI, “Lenguaje y traducción”, despega con “En cosas del lenguaje soy conservador. Prefiero evitar los neologismos y, sobre todo, los anglicismos”; un principio que rige todo el libro, aunque al referirse a “chingaderas” y “gachupinismos” disminuye su empeño. Junto a su predilección por maestros del lenguaje como Rulfo (“el mejor prosista que ha dado el español”), menciona escasos coetáneos

meritorios (Sada y algunos compatriotas). Aira hace algo similar, y Bolaño fue arbitrario al respecto, pero alguna atención extraterritorial realzaría diálogos difíciles.

Su crítica de las traducciones del inglés estadounidense o del ruso (en su mayoría españolas) y el profuso mal manejo del lenguaje es hilarante, y las crónicas no compiladas revelarán mayores desenlaces. En la parte VII apunta a problemas coyunturales: “Ninguna corriente feminista o machista o política o religiosa o económica es enemiga mortal del arte verdadero, porque este vive de la crítica positiva y negativa y se fortalece con ambas.” Un dictamen así lo convierte en nuestro Edmund Wilson (“corrector” del ruso de Nabokov), actualizado al concentrarse en el presentismo (ante los clásicos, concuerda con Borges), la mediocridad (editorial y otras), la censura, el puritanismo, los avatares del feminismo y la puerilización actuales.

La octava y última parte, que como las otras recoge textos de la segunda y tercera décadas de este siglo, anticipa que sus ideas, abrasadoras, no se agotarán. Afirma que desde hace treinta años no va al cine (en otro lugar habla de “impensantes cinéfilos”); en “Populacho” coteja sus lecturas con la intriga televisiva contra el pensamiento. No obstante, lee sobre el cine y ve YouTube, sin conceder que hacerlo es otro tipo de obsesión. “Más Nietzsche y menos Hollywood” (2017) es clarividente sobre Trump y la vulgarización “para derrocar la ironía y encumbrar el sarcasmo, enaltecer a gente de cabeza vacía”; mientras en “Telebasura” se muestra categórico: “La novísima generación de escritores viene muy televisada, infantilizada, fantástica, superficial, con lenguaje pobre, comercializada.”

Este compendio de abundante imaginación –moderada por la evidencia y la erudición, avivada por la sensibilidad y la picardía, y en sintonía con los posibles cataclismos de las innovaciones tecnológicas– baja a tierra las trapisondas y las creencias mantenidas con operaciones filiales y falacias de identidad. Toscana quiere remover sentimientos, provocar al público pre y pospandemia, y lo logra. Si una sensación apocalíptica caracteriza algunas partes, en un mundo de quejas crónicas, “ablandadores” de verdades e inteligencia artificial, *La literatura, los escritores, el arte* patentiza que las ideas reales animan e importan. No es un cliché afirmarlo, ni esperar que otros sigan su ejemplo y revisen lo que desentraña mejor que muchos. ~

WILFRIDO H. CORRAL es crítico literario. Editó el número 107 de la revista *Review* (2023), dedicado a la no ficción contemporánea de América Latina.

